

FLORBELA ESPANCA: UM EXEMPLO EXTEMPORÂNEO NA SENDA DA MODERNIDADE

Isa Margarida Vitória Severino¹

(Unidade de Investigação para o Desenvolvimento do Interior)

RESUMO: Pretendemos analisar a representação que Florbela Espanca viabiliza do corpo, tendo como *leitmotiv* os sonetos “Amiga”, “Os versos que te fiz” e “Passeio ao Campo”. Este último soneto referenciado permite-nos estabelecer um paralelismo com o poema “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” do heterónimo pessoano, Ricardo Reis. O diálogo que se estabelece entre as duas composições poéticas ajuda-nos a perceber o papel transgressor que esta mulher poeta exerceu no campo social e também literário.

No reconhecimento do papel interventivo assumido por Florbela recorreremos aos contributos de Cláudia Pazos Alonso, Isabel de Allegro Magalhães, Joaquim Manuel Magalhães, Maria Lúcia Dal Farra e Nuno Júdice.

Palavras-chave: Florbela Espanca, corpo, representação, subversão e modernidade.

ABSTRACT: We intend to analyze the representation that Florbela Espanca gives to the body, having as *leitmotiv* the sonnets “Amiga”, “Os versos que te fiz” and “Passeio ao Campo” that allows us to perceive the transgressive role which this poet woman held not only in the social but also in the literary field.

Acknowledging the active role undertaken by Florbela, we relied on the contributions of Cláudia Pazos Alonso, Isabel Allegro de Magalhães, Joaquim Manuel Magalhães, Maria Lucia Dal Farra and Nuno Júdice .

Keywords: Florbela Espanca, body, representation, subversion, modernity.

1.

Este artigo tem como objetivo analisar a representação do corpo na obra poética de Florbela Espanca, uma vez que a autora portuguesa detém uma noção particular do corpo e, através dele, alcança uma escrita *sui generis*, uma voz muito própria e inclusive transgressora. A sua poética assenta, em certa medida, na consciência do corpo, um corpo que infringe regras instituídas, que se sobrepõe, (re)inventa e subverte.

É curioso percorrer alguns sonetos da autora em que o corpo do sujeito irrompe no corpo do texto, primeiramente, de um modo pouco explícito, mas

¹ Licenciada pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, mestre em Estudos Portugueses pela Universidade de Aveiro e doutora em Literatura pela mesma universidade. É professora da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico da Guarda.

numa fase tardia com um sensualismo inusitado e transbordante, atendendo ao contexto da época. Através desta temática – representação do corpo – a autora reclama para a mulher um papel que contraria o paradigma instituído, inscrevendo-se na senda da modernidade.

Com o intuito de clarificarmos o título deste artigo, recorremos à reflexão de Joaquim Manuel Magalhães no sentido de explicarmos o caráter inovador, inusitado e extemporâneo quer da poeta quer da sua poesia. Posto isto, incidimos na representação do corpo na poesia da autora, de modo a analisarmos como se inscreve no texto, o impacto que granjeia na poesia e a forma como o corpo é utilizado enquanto meio de libertar o grito (in)contido que não se circunscreve a um tempo nem a um corpo, mas preconiza outros gritos de outros tempos e de outros corpos.

2.

Considerarmos pertinente, ao iniciarmos esta reflexão, incidir sobre o título que a alberga: "Florbelas Espanca: um símbolo extemporâneo na senda da modernidade", dado que a conjugação dos lexemas faz jus a uma poeta que foi injustamente banida do panorama cultural e literário português. Sobre este esboroamento de Florbela da memória coletiva e ainda relativamente ao modo como tem sido, quer do ponto de vista histórico-literário quer valorativo, excluída da poesia portuguesa, Joaquim Manuel Magalhães estabelece uma analogia com uma passagem que T.S. Eliot escreveu em *A Choiche of Kipling's Verse* (1911), na qual refere que:

People are exasperated by poetry which they do not understand and contemptuous of poetry which they understand without effort (*apud* Magalhães, 1999: 18).

Nesta passagem, Thomas Stearns Eliot salienta um aspeto ambivalente e contraditório, que tende a justificar a propensão das pessoas para o texto poético, atendendo aos critérios de inteligibilidade/ininteligibilidade, uma vez que, se por um lado, as pessoas exasperam com a poesia que apresenta dificuldades de decodificação/entendimento, por outro, distanciam-se e/ou desdenham da poesia que entendem facilmente. Este não foi certamente o único critério que presidiu à

prolongada omissão de Florbela Espanca do nosso panorama crítico literário e cultural.

Como refere Joaquim Manuel Magalhães,

A poesia é sempre, como sabemos, uma convenção e é uma convenção que se fixa, e habitua e reprime outras convenções. O conflito de irrupção do novo é sempre este conflito contra o impedimento de outra convenção. E acontece que Florbela definitivamente não era, nem é, um poeta que se possa, seja de que modo for, aliar às convenções que, para os modos de pensamento de há três décadas atrás, instituíam a poesia do século XX. Ela é, por excelência, uma acumulação de *falhas* em relação a essa convenção (Magalhães, 1999: 19).

Se recuperarmos a reflexão de Joaquim Magalhães percebemos que os seus argumentos contribuem para sustentar esta espécie de ostracismo a que a poeta e a sua obra foram votadas. Na verdade, os poemas de Florbela não são de difícil percepção. Contudo, esta inteligibilidade não só não lhe retira qualidade como não prescinde da necessidade de raciocínio, nem de conhecimento hermenêutico tão necessários à descodificação de uma mensagem latente, mas com significações profundas, porque assenta na afirmação do sujeito que expressa uma epifania de sentimentos através de uma "coloquialidade expressiva e atemporal" (Magalhães, 1999: 19).

Na verdade, Florbela confere especial importância a um diálogo pretensamente mais orgânico com o leitor, mediado por questões intimamente com a vida, enlevando-o nas situações e cenários que (re)cria.

Nos sonetos aqui analisados, o eu lírico, um *eu* feminino, ousa introduzir novos elementos, como forma de fazer oscilar a tradição vigente e sobretudo fazer brotar um modo peculiar de se afirmar, de se insurgir e de "dar corpo" (...) 'ao não dito' da sexualidade e da sensualidade femininas" (Magalhães, 2002: 103).

A poeta portuguesa preconiza o pulsar feminino, liberta o grito e o desejo, e deixa irromper um ser sedento de desejo que assume o papel de sujeito ativo neste jogo, o que nos leva a estabelecer uma aproximação com outras mulheres poetas.

2.

São vários os exemplos de mulheres escritoras – nomeadamente Clarice Lispector, Daniela Elite e Carmen Boulhose e, em certa medida, também Florbela –, que ostentaram nos seus trabalhos uma luta através da palavra, usando quer vocábulos afastados da norma, quer a estratégia de comunicação direta, como por exemplo, colocando o *eu* no lugar do *tu*, ou apropriando-se e questionando a simbologia masculina.

Na poesia de Florbela assistimos a uma miríade de emoções que assumem diferentes cambiantes - do gáudio ao medo, da angústia ao frenesim; e, como assinalou Nuno Júdice “da solidão à comunhão plena dos corpos” (*apud* Júdice, 2012: 227). É precisamente neste último aspeto, nesta ânsia de comunhão e partilha de corpos, que o sujeito lírico florbeliano, um *eu* feminino, assume a postura do elemento masculino.

Se numa fase inicial da poesia o erotismo surge de modo tímido, numa fase posterior assistimos a manifestações mais explícitas, ao convite ao prazer e à união de corpos, numa intensidade crescente, invertendo condutas e padrões culturalmente instituídos, como ilustram os poemas, cuja leitura sugerimos:

Amiga
Deixa-me ser a tua amiga, Amor,
A tua amiga só, já que não queres
Que pelo teu amor seja a melhor,
A mais triste de todas as mulheres.

Que só, de ti, me venha mágoa e dor
O que me importa a mim?! O que quiseses
É sempre um sonho bom! Seja o que for,
Bendito sejas tu por mo dizeres!

Beija-me as mãos, Amor, devagarinho...
Como se os dois nascêssemos irmãos,
Aves cantando, ao sol, no mesmo ninho...

Beija-mas bem!... Que fantasia louca
Guardar assim, fechados, nestas mãos,
Os beijos que sonhei prá minha boca! (Espanca, 2009: 192).

Neste soneto intitulado “Amiga”, pertencente ao *Livro de Mágoas*, surgem os primeiros traços mais explícitos de erotismo na poesia de Florbela, que assume uma dimensão cada vez mais relevante, culminando nos poemas

marcadamente sensuais do seu último livro, *Charneca em Flor*. O sujeito poético deseja um *outro*, que interpela diretamente, apelidando-o de “Amor”. Este desejo, porém, não é o de posse, mas o de união, como expressa o primeiro terceto, no qual a combinação dos lexemas reporta para uma relação que assenta na cumplicidade, numa ligação serena – solicita beijos nas mãos, como se partilhassem o mesmo ADN e o mesmo *habitat*.

Neste contexto, podemos questionar as palavras de Natália Correia, quando compara Florbela às divas do cinema mudo, tal se faria lembrando esta diferença fulcral entre elas. Com efeito, as divas do cinema mudo, inspiradas numa herança decadentista, muito devedora da sensualidade mórbida de *Salomé*, de Oscar Wilde, bem como da gravura da *Art Nouveau* ou da pintura, dos pré-rafaelitas – desejavam a posse de um *outro*. A sua feminilidade era a da que o cinema viria a popularizar, nos anos 40, com a figura da *femme fatale* – mulheres domadas pelo ego e pela vaidade, que poucas vezes amam realmente, e que, quando o fazem, fazem-no de forma violenta, numa reunião de amor, sensualidade e violência de que é exemplo paradigmático a dança dos sete véus de Salomé, justamente antes de exigir a cabeça do homem que ama, mas que a despreza, João Batista.

Em Florbela, como já referimos, o desejo é não o de posse, mas o de união com um *outro*, símbolo de uma grande necessidade de não ser sozinha, de se partilhar, como ilustra este poema. Antes de mais, note-se a particularidade de esse *outro*, a que o sujeito poético chama de Amor, com uma inicial maiúscula – repetida sucessivamente noutros poemas – ser, por isto, não um *outro* específico, mas um *outro* qualquer, que preencha o lugar do amado. Na poesia de Florbela, o *outro* é sempre um homem idealizado, desprovido de traços que lhe atribuam uma identidade definida. O que se verifica, aliás, é que o *outro* é constantemente descrito através não das suas qualidades, mas do que ele pode fazer pelo sujeito poético, como beijá-la, acariciá-la, tocar-lhe, em suma, colmatar a sua solidão. O amor surge na poesia de Florbela, quiçá, como resposta possível à solidão que esmaga os sujeitos poéticos, mais do que por verdadeiro interesse pela especificidade identitária de um *outro*. Assim, podemos dizer que, não raras vezes, o sujeito poético de Florbela procura-se na alteridade.

Incompleta sozinha, precisa de um outro que a complete, algo visível no primeiro terceto do poema “Amiga”, quando refere: “Beija-me as mãos, Amor,

devagarinho... /Como se os dois nascêssemos irmãos, /Aves cantando, ao sol, no mesmo ninho..." (Espanca, 2009: 192).

Mais do que procurar indícios de incesto (quanto a nós infundados) – motivados pelo grande amor assumido por Florbela pelo seu falecido irmão –, importa perceber a utilização do lexema "irmão" como ilustrativo deste processo de procura do eu lírico no *outro*, de algo que ajude a completá-lo, e, como tal, convém que esse *outro* não seja estranho, porque matéria estranha jamais serviria para ajudar a completar o sujeito, daí que se torne importante que esse *outro* seja como um irmão, simulando uma partilha de ADN que reforça a familiaridade do *outro* nele, inviabilizando assim um desajuste que impedisse o processo de fusão. O espaço em que o sujeito poético se une com o *outro* é a sua versão idealizada de amor. O amor é, para ele, o ninho em que ambas as aves – que afinal são irmãs, quase a mesma – cantam em uníssono.

Neste terceto, o beijo, como podemos constatar, ainda não é na boca, mas nas mãos. Contudo, como se lê nos últimos versos, o sujeito poético sonha com esses mesmos beijos na sua boca, algo que ilustra perfeitamente o erotismo nesta primeira fase da obra de Florbela Espanca, mais resguardada, menos expansiva do que na sua fase final. Ainda assim, a expressão "Que fantasia louca" denuncia já uma disposição do sujeito poético que não está relacionada com o amor idealizado, ou com o desejo de união metafísica, mas com a fisicalidade da união dos corpos. Ao admitir que, ao receber beijos nas suas mãos, sonha com beijos para a sua boca, o sujeito finaliza o poema com uma nota de êxtase quase sexual, acabando por exprimir um desejo erótico que vinha sendo reprimido ao longo do poema, substituído por ideias de amor metafísico que são, neste final, abaladas.

No *Livro de Soror Saudade*, o erotismo e a sensualidade começam a irromper na poesia de Florbela, como patenteia o soneto "Os versos que te fiz":

Deixa dizer-te os lindos versos raros
Que a minha boca tem pra te dizer!
São talhados em mármore de Paros
Cinzelados por mim pra te oferecer.

Têm dolência de veludo caros,
São como sedas pálidas a arder...
Deixa dizer-te os lindos versos raros

Que foram feitos pra te endoidecer!

Mas, meu amor, eu não tos digo ainda...
Que a boca da mulher é sempre linda
Se dentro guarda um verso que não diz!

Amo-te tanto! E nunca te beijei...
E nesse beijo, Amor, que eu te não dei
Guardo os versos mais lindos que te fiz! (Espanca 2009: 232).

Na primeira quadra deste soneto, os versos têm um forte pendor erótico. Note-se que o sujeito poético enaltece os seus versos, equiparando-os a elementos contornados por ideias de beleza e sensualidade – e, ao fazê-lo, está como que a transformar os versos em matéria, num processo acentuadamente sensual de atribuir fisicalidade à poesia.

Os versos, ao serem mármore, veludo, seda, tornam-se palpáveis, matéria de que são feitos os sonhos eróticos (o mármore de Paros associado a ideais de beleza clássica; os veludos e as sedas ligados à sensualidade oriental propagada pelos românticos franceses), adquirindo assim uma efetividade tal que o sujeito poético admite fazê-los para endoidecer o amado. Aqui, portanto, os versos são arma de sedução e sobretudo o teor dos dois tercetos aproximam Florbela da já referida *femme fatale*. Se num primeiro momento, nas duas quadras, o sujeito poético descreve os seus versos como mármore, seda e veludo, finalizando com a enunciação de que são feitos para endoidecer o objeto de desejo, no início do primeiro terceto afirma: “Mas, meu Amor, eu não tos digo ainda”, como que brincando com o hipotético desejo do outro, ao retardar provocatoriamente a oferta. Florbela adota, assim, uma postura de diva: a que tem versos irresistíveis para seduzir, mas que, em vez de seduzir com tais versos, fá-lo dando a conhecer a sua pose, sem no entanto os proferir, numa tentativa de manter acesa a chama do desejo do *outro*. A arma de sedução é a encenação de uma *persona* misteriosa, dona de encantos recônditos, quase místicos.

O último terceto, porém, quebra o encantamento que esta *bruxa* vinha tecendo, ao revelar uma fragilidade que até então tinha sido branqueada pela *persona* da *femme fatale*, quando o sujeito admite – com clara amargura – amar loucamente, e não ter, ainda, beijado o destinatário do poema. E finaliza dizendo que nesse beijo, que nunca deu, guarda os versos mais lindos que fez e explica, no

primeiro terceto, o porquê de ter, recusado dizer estes versos de mármore, irresistíveis – a razão reside possivelmente no facto de esses versos não existirem ainda, porque o seu surgimento seria somente possibilitado pela concretização do amor.

Cria-se aqui uma dualidade entre a mulher virgem e a *femme fatale*, aparentemente irresolúvel. Aliás, estamos perante uma virgem que se mascara de *femme fatale* para seduzir com versos. Todavia, os versos que têm a capacidade de seduzir não são ainda conhecidos desta mulher, porque não experimentou o amor, pelo que se vê obrigada a seduzir pela ausência, pela sugestão do que esses versos poderiam ser, ou poderão vir a ser, se o destinatário do poema – convencido pela sugestão – se entregar ao sujeito, fazendo-o conhecer o amor e possibilitando-lhe, então, que esses versos de mármore, veludo e seda sejam finalmente escritos.

Se até agora vimos assistindo a manifestações graduais do erotismo, é em *Charneca em Flor*, mais precisamente em “Passeio ao Campo” que o erotismo surge de modo mais explícito e inclusive irreverente, sobretudo quando a incitação ao encontro amoroso parte do elemento feminino, que ousa irromper as normas então instituídas:

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina,
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
- Vamos correr e rir por entre o trigo! –

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras!...
(Espanca, 2009 : 271)

É curioso assinalar a audácia que brota desta construção poética, numa clara inversão do topos instituído, já que se trata não só um poema de autoria feminina, como também de um sujeito poético feminino que se diz “menina”,

“alegre e forte” e convida ao deleite, ao prazer e inclusive à comunhão dos corpos, numa época em que a mulher estava sujeita a regras restritas. Esta subversão não reside unicamente no convite que este *eu* dirige ao amado como também na descrição física que faculta. Se noutras construções os elementos que irrompem com maior notoriedade são os olhos cobertos de lágrimas, o rosto e, por vezes, as mãos, a menina de “Passeio ao Campo”, faz referência à sua cinta esbelta, não esquecendo a sua pele doirada metaforizada em “alabastro antigo”, assim como as suas delicadas mãos que evocam as de uma “madona florentina” e remetem para a “dimensão mítica e intemporalidade” de Florbela (Alonso, 1997: 183).

A frescura, a vitalidade e a jovialidade deste *eu* tem um efeito contagiante que se percebe, inclusive, pela invocação que faz ao amado – “Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!” –, incentivando-o a “colhe[r] a hora que passa” numa atitude de *carpe diem*, envolta num agudizado erotismo expresso logo no segundo verso, “Bebe-a dentro de mim”, como se ela fosse um relicário, ofertando, neste caso, um convite à consumação do prazer.

O cenário campestre comunga da frescura, do gáudio e da recetividade do eu lírico, pois também ele parece estar disponível para albergar este encontro amoroso, como assinalam os elementos neles presente – “Há rendas de gramíneas pelos montes.../ Papoilas rubras”, “trigais maduros” –, os quais destacam exuberância e fertilidade. Também a água que cintila nas fontes confere uma imagem de leveza, alegria e frescura, partilhando com o sujeito poético as mesmas sensações.

“Passeio ao Campo” permite-nos estabelecer um paralelismo com o poema “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” de um dos heterónimos pessoanos, Ricardo Reis, no qual, o sujeito poético, um *eu* masculino, revela um desejo epicurista de fruir o momento presente:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos

O que os versos supra citados ressaltam não é a emoção de contemplar a natureza, mas, essencialmente, a atitude amorosa que resulta da sua interpretação enquanto símbolo de fugacidade. Contrariamente ao que sucede em “Passeio ao Campo”, neste poema de Fernando Pessoa heterónimo, assiste-se a uma clara

contenção da postura e dos afetos, o amor reveste-se de uma insólita frieza, imposta pela atitude calculada, que coarta a espontaneidade ao mais singelo ato de ternura.

Na segunda parte do poema, o sujeito poético de “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio” anuncia o refrear do impulso amoroso:

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Assim, convida à tranquilidade nas emoções, “Amemo-nos tranquilamente”, e numa clara negação da paixão refere que “pensando que podíamos, / Se quiséssemos, tocar beijos e carícias”. O uso do pretérito imperfeito aponta para a interrupção da ação, mas, como assinala o uso do pretérito imperfeito do conjuntivo”, trata-se de uma interrupção voluntária, própria de quem reclama uma contenção nos afetos e na imposição de uma quase irremediável comunicabilidade.

Enquanto o eu lírico deste poema impõe uma incontornável contenção, o sujeito poético de “Passeio ao Campo” demarca-se pela atitude oposta, adota um comportamento descomprometido e convida a fruir o momento em união:

... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras!...

Estamos perante um convite transgressor, como salienta o cenário envolvente; um cenário campestre e selvagem que incita ao isolamento do casal, num completo secretismo – os caminhos são selvagens e escuros” –, mas a força do amor é transfiguradora e emana um feixe de luz, “num só astro”.

“Passeio ao Campo” constitui, entre outros sonetos da autora, um exemplo paradigmático do poder subversivo da sua poesia. Através dele podemos perceber a ideia de mulher em Florbela, que contrasta com a ideia de homem. Este homem, porém, refere-se a uma ordem simbólica, isto é ao poder patriarcal estabelecido.

Como assinalou Maria Lúcia Dal Farra, Florbela não só contornou como também reverteu a falta de atividade e visibilidade a que a mulher estava votada:

Saiba-se, portanto, o que foi Florbela para o salazarismo: o anti-modelo do feminino, da concepção de mulher – e nisto reside, sem dúvida a força mais primária da sua obra, cuja lucidez indomável questiona, issurrectamente, a condição feminina e os históricos papéis sociais conferidos à mulher (Dal Farra, 2002: 17)

A autora além de questionar os papéis atribuídos à mulher, subverte-os, erigindo, a sua voz, numa época em que a produção, o contexto literário e também social eram essencialmente masculinos. Recorde-se que a mulher havia alcançado recentemente o direito ao voto, mas continuava ainda muito confinada à esfera doméstica, assumindo o papel de esposa, dona de casa, e mãe.

Florbela, porém, não só rompe com o papel tradicionalmente assumido pelo elemento feminino, como o inverte, pois cria um jogo no qual a mulher domina o código e, não raras vezes, evidencia o seu *glamour* e, acima de tudo, o poder feminino.

Os poemas que aqui percorremos patenteiam a sensualidade e o erotismo que perpassa uma parte considerável da obra da autora, que não se coíbe de “descreve[r] sem medo e detalhadamente matizes do desejo e do prazer femininos, nunca como objecto, mas como sujeito” (Magalhães, 2002: 102-103), invertendo a lógica comportamental assumida pelas mulheres.

Não é pois difícil entender Florbela como um exemplo extemporâneo, porque materializa o que nunca fora dito, retira a mulher do silêncio imposto, desafiando o *staus quo* instituído.

Efetivamente, a representação que faculta do corpo – um corpo que infringe regras instituídas, que se insurge e revela, que grita e que irrompe no texto com uma força inusual, expressando um desejo incomum ao mesmo tempo que cede voz a um grito feminino, precursor de outros gritos, de outras vozes, noutros tempos e em outros corpos – reclama um outro enfoque sobre a figura de Florbela enquanto mulher, mas sobretudo enquanto escritora na senda da modernidade.

REFERENCIAS

ALONZO, CLAUDIA PAZOS. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

ESPANCA, FLORBELA. *Afinado desconcerto (contos, cartas, diário), estudo introdutório, organização e notas* Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ESPANCA, FLORBELA. *Poesia Completa*. Lisboa: Bertrand, 2009.

JUDICE, NUNO. “Modernidade de Florbela”. In: *Florbela Espanca O Espólio de um mito*. (Ana Luísa Vilela, António Cândido Franco, Maria Lúcia Dal Farra e Fábio Mário da Silva ed.). Vila Viçosa: Edições Colibri, 2012, pp. 223-227.

MAGALHÃES, ALLEGRO DE. “Florbela Espanca e a subversão de alguns *topoi*”. In: *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pp. 99 - 111.

MAGALHÃES, JOAQUIM MANUEL. “Demasiado poucas palavras sobre Florbela”. In: *Rima Pobre*. Lisboa: Presença, 1999, pp. 18-30.

PESSOA, Fernando *Odes de Ricardo Reis*. (Notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor). Lisboa: Ática, 1946 (imp.1994) in <http://arquivopessoa.net/textos/3427>. acesso a 4 de fev. de 2015.

Recebido: 30.05.15 | Aprovado: 25.06.15